

Klimeš, Jan

Transformace z verbálního do piktorálního narativu

In: Klimeš, Jan. *Hledání významu v umělecké narativní ilustraci*. Vydání první
Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2015, pp. 182-193

ISBN 978-80-210-8059-1

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/136433>

Access Date: 18. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

VI. TRANSFORMACE Z VERBÁLNÍHO DO PIKTORIÁLNÍHO NARATIVU

V ilustračním procesu dochází k přerodu z verbálního do piktorálního narativu. Jak napsal František Daneš v článku *Text a jeho ilustrace* (1995), ilustrátor musí nejprve „jazykové sdělení jakoby ‚deverbalizovat‘, vzít za své východisko obsahovou úroveň předverbální“.⁵¹⁴

Vzhledem k tomu, že vlastností literárního vyprávění je běžné užívání obecnin („spravedlnost“, „čest“, „zlo“, atd.), byla v diskurzu o textově-obrazových vztazích často tradována myšlenka, že ilustrace nemá k vyjádření obecných významů příliš široké pole působnosti (vzpomeňme např. tezi Leonarda da Vinciho).⁵¹⁵ Z toho důvodu docházelo také v historii zobrazování k uplatňování alegorií a symboliky.

Pokud však ilustrátor nechce sdělit obecné pouze konvencionalizovaným symbolickým vyjádřením, které je vázáno na doprovodnou znalost určité ikonografie, pak vyvstává otázka, zda disponuje ilustrace ještě nějakými jinými nástroji, kterými by mohla vyjádřit obecný smysl verbálního sdělení. Jinými slovy, je možné, aby ilustrátor za pomoci konkrétních tvarů a barev vyjádřil zobecňující smysl? A pokud ano, jak? Protože tato otázka stojí přímo v centru pozornosti ilustračního umění, věnujeme jí celý samostatný oddíl.

Teze o tom, že texty mohou vyjádřit obecné pojmy, zatímco ilustrace se omezuje jen na konkrétní podobu věcí, je také jednou z úvah, kterými se zabýval už Dión Chrysostomos. Dión ve své *Řeči olympijské* (1. stol. př. n. l.) tlumočil tento názor prostřednictvím fiktivních slov sochaře Feidia, resp. vložil Feidioví do úst slova

514 DANEŠ, František. *Text a jeho ilustrace*. SaS, 56, 1995, s. 182.

515 Srov. PREISS, Pavel. *Panoráma manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století*. Praha: Odeon, 1974, s. 113.

o tom, jak se sochař musel vypořádat s obtížemi, když svoji sochu boha Dia v chrámu na Olympu vytvářel podle obecných veršů Homérových a Hésiodových:⁵¹⁶

„[...] pro Homéra bylo snadné říci o velikosti Eridy: k nebesům vztyčí téměř, ač dosud po zemi kráčí. Já si však nemůžu dovolit víc, než zaplnit místo, které mi vykážou Élejšti nebo Athéňané.“⁵¹⁷

Dión dále pokračuje sochařovým tvrzením, že

„ztvárnil jsem ho [boha Dia] tak, jak to bylo možné pro smrtelníka, který si umínil napodobit nepřemožitelnou božskou přirozenost.“⁵¹⁸

Jak je z úryvku z Diónova textu patrné, sochaři se podařilo oprostít od obecné charakteristiky boha Dia zprostředkované Hésiodovými a Homérovými verši tím, že své soše přisoudil některé vizuálně perceptibilní vlastnosti, které mohou být s povšechně vyjádřenou charakteristikou božství nějakým způsobem spojovány.

Když pak o mnoho století později v renesančním a barokním umění kulminovala obliba symboliky a alegorických zobrazení, vyvolalo to kritickou reakci na straně osvícenských teoretiků v čele s Lessingem, kteří si rovněž položili otázku, zda je zobecňující funkce slov vyjádřitelná vizuálně konkrétním obrazem.

Zajímavé je, jak se Lessingova teze, kterou uveřejnil v práci *Laokoon čili o hranicích malířství a poezie* (1766), shoduje s Diónovou myšlenkou. Lessing se totiž také domnívá, že možnost vyjádřit obecné konkrétním je proveditelná jen do určité míry. Jediný způsob, jakým je možné se o to pokusit, je vyjádření za pomoci psychologizačních prostředků (dnes jim říkáme „neverbální komunikace“), které jsou výrazem jak neviditelných stavů duše uvnitř postav, tak mají perceptibilní denotát.

Ve 20. stol. odpověděl veskrze stejným způsobem také Ernst Gombrich, když v knize *Umění a iluze* (1960) parafrázoval Pliniova slova, která tento pozdně antický filozof pronesl o mistrovství malíře Tímanthésa:

„V Pliniovyých spisech existuje [...] proslulá stať týkající se neúplné postavy, [kde] se klade na představitelství větší požadavek: dovídáme se, že Tímanthés namaloval Ifigénino obětování a vyjádřil smutek těch, kdo ji obklopují, tak mistrně, že když měl zobrazit jejího otce Agamemnóna, nezbylo mu než naznačit nejhlubší smutek tak, že ho znázornil s obličejem zakrytým v plášti.“⁵¹⁹

516 Srov. PAVLÍK, Jiří. *Dión Chryóstomos o výtvarném umění, náboženství a filozofii: řeč olympijská*. Praha: Karolinum, 2004, s. 22, 33.

517 *Ibid.*, s. 25. Překlad Jiří Pavlík.

518 *Ibid.*, s. 25. Překlad Jiří Pavlík.

519 GOMBRICH, Ernst. *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 156.

Jak se zdá, existují přece jen určité možnosti, jak vyjádřit některé obecné vlastnosti. Neznamená to ovšem, že by byly ilustrovatelné obecniny jako takové. Jestliže Dión, Lessing i Gombrich ukázali, že obecné může být v obraze vyjádřeno za pomoci přirozených psychologizačních výrazů, pak tím říkají, že v procesu rozpoznávání „božskosti“, „bolesti“, „radosti“, „spravedlnosti“, „zla“ či mnohých dalších obecných pojmů fungují určitá antropologická spojení s některými konkrétními perceptibilními výrazy. Jestliže Feidiás dal nejvyššímu z bohů podobu kolosálního svalnatého muže, který má bohatou kštici, husté vousy a zamračený pohled, pak bychom při pohledu na takovou sochu jistě neřekli, že se jedná o bezbranného a přecitlivělého starce. Naopak řekneme, že jde o mocného a sebejistého muže (s „božskými“ vlastnostmi). Jestliže helénističtí sochaři zkroutili Láokoóntovu tvář tak, že člověk s takovýmto výrazem vyjadřuje bolestné útrapy, pak to neznamená, že bychom se museli konvencionalizovaně shodnout v tom, co vlastně socha Láokoónta vyjadřuje. Jestliže byl král Agamemnón vyobrazen s rubášem v dlaních, kterým si zakrýval svoji tvář, pak jistě není třeba dlouho bádát nad tím, co takový výraz vlastně znamená.

Je proto možné, že teze, které mezi literaturou a malířstvím dělají rozdíl na základě toho, že perceptibilní obraz nedokáže vyjádřit obecné vlastnosti, nemají příliš silné argumentační opodstatnění. Jak se totiž zdá, nejen narativní obraz, ale také ani text nedokáže vyjádřit obecné vlastnosti v jejich úplnosti. Stejně jako nám ilustrace nedokáže tlumočit krajinu, která je schovaná za domem, nebo odvrácenou tvář postavy, která je zachycena z profilu, ani vyprávěné příběhy neodhalují celou řadu věcí, např. to, zda nějaká postava snídala ráno kávu, nebo dokonce často ani to, zda má literární hrdina plavé nebo černé vlasy.⁵²⁰ Ilustrace i text tak reprezentují jen některé vlastnosti, zatímco mnohé další vlastnosti jsou divákem či čtenářem zpravidla pouze předpokládány.⁵²¹ Nezdá se tedy, že by obraz dokázal tlumočit úplnost světa, jak se domníval mj. Leonardo da Vinci.

520 Pokud bychom např. uplatnili jednoduchou metodu pro rozpoznání toho, zda jsou texty úplné, či neúplné, kterou ve své práci *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (2003) uvedl Lubomír Doležel, pak se zdá, že stejným způsobem bychom mohli říci, že stejně přirozenou vlastností ilustračních zobrazení je neúplnost: „Pouze některé myslitelné výroky o fikčních entitách jsou rozhodnutelné, mnohé rozhodnutelné nejsou. Otázka, zda Ema Bovaryová spáchala sebevraždu či zemřela přirozenou smrtí, může být rozhodnuta, avšak otázka, zda měla či neměla mateřské znaménko na svém levém rameni, je pravděpodobně postrádá smysl.“ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 35, 36. Doležel si příklad s postavou Bovaryové vypůjčil od Johna Heintze. Viz HEINTZ, John. Reference and Inference in Fiction. *Poetics*, vol. 8, 1979, s. 85–99.

521 Např. Marie-Laure Ryanová rozlišuje mezi explicitně uvedenými vlastnostmi diegetického prostoru, které označuje termínem „prostor příběhu“, a větším prostorovým rámcem, „narativním světem“, který je pouze kontextualizován čtenářovými znalostmi a fantazií, nicméně stále je jeho součástí: „Zatímco prostor příběhu je složen z vybraných míst oddělených prázdnými prostory, narativní svět je utvářen představitelstvem jako spojitá, jednotná, ontologicky zaplněná a materiálně existující geografická entita, a to dokonce i když se jedná o svět fikční, pro nějž neplatí žádná z těchto vlastností (fikční versus faktuelní narativ).“ RYANOVÁ, Marie-Laure. Narativní prostor. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 2010, č. 3, s. 39. Pokud jsou v povídce Jamese Joyce *Eveline* (1914) zmíněny jak Dublin, tak Jižní Amerika, pak jsou tyto

Výše jsme ukázali, jak se k otázce vyjádření obecných jevů postavili Dión, Lesing a Gombrich. V souvislosti s jejich prací jsme uvedli, že zobecňující povaha jazyka může mít určité vnímatelné koreláty. Otázkou tedy zůstává, jak je takové spojení mezi verbálními a piktorálními výrazy zajištěno: co stojí v pozadí našeho poznání Diovy božskosti, Láokoóntovy bolesti a Agamemnónova žalu při pohledu na jejich vyobrazení?

Zdá se, že plausibilní odpověď poskytuje Marie Kubínová ve své stati *K otázce „smyslové konkrétnosti“ básnického obrazu a jejím sémiotickým konsekvencím* (1986). Na jednom místě podává Kubínová výklad k zamyšlení básníka Vítězslava Nezvala publikovanému ve stati *Kapka inkoustu* (1928). V pasáži nadepsané příznačně „Marnost popisu“ přemítá Nezval nad tím, jak nedokonalé jsou popisné snahy spisovatelů:

„Západ slunce v pokoji. Jsou spisovatelé, kteří chtějí slovy vymalovati tento západ. Pozorují kus nábytku za kusem, pátrají po odrazech. Starší literární školy používaly mytologického aparátu. Lze vyvolati jedinou větou toto prosté mystérium: Slunce zapadlo. A v pokoji zbyla na ně vzpomínka. Růže ve sklenici za oknem.“⁵²²

Poslední Nezvalovu větu lze skutečně pokládat za typický příklad neúplnosti textového sdělení, přesto však sdělení, které má nesmírně silný obrazotvorný potenciál. Kubínová Nezvalovu myšlenku o marnosti popisu podrobně rozvíjí, aby ukázala, jak může být takováto jednoduchá, a přece obrazivá věta účinným nástrojem k vyvolání čtenářovy smyslově konkrétní obrazotvornosti:⁵²³

„Prosté konstatování: ‚Slunce zapadlo‘ evokuje naši zkušenost: stmívání, ubývání světla – zřetelně patrné zejména v interiéru, v ‚pokoji‘, o němž se hovoří vzápětí. O jeho zařízení, nábytku se neříká nic; představíme si z něj – zcela útržkovitě, náznakovitě – jen tolik, aby se mohlo projevit osvětlení: kontrast šera uvnitř a nazlátlého světla, proudícího výslovně zmíněným ‚oknem‘, jež v duchu vidíme jako výrazný světlý obdelník, výšeč žluté či načervenalé oblohy, se ‚sklenicí‘ – předmětem obzvlášť vhodným pro efektní lom světla, a s malou konturou květu na ozářeném pozadí; květu, který svým tvarem i rudou barvou (již při pohledu zevnitř ovšem spíše jen tušíme, než vidíme) připomíná zapadající slunce – což je jeden ze směrů významového proudění mezi ‚sluncem‘ a ‚růží‘, navozeného obrazným pojmenováním ‚růže – vzpomínka na slunce‘ [...]

údaje součástí prostoru příběhu. Nicméně čtenář kontextualizuje i velký Atlantický oceán, který tvoří nedozírnou vzdálenost mezi všedním a ustaraným Dublinem a idelizovanou Amerikou, do níž hlavní hrdinové vkládají své naděje budoucího života, třebaže o Atlantiku není v textu jediná zmínka. Proto je oceán vedle Dublinu a Ameriky součástí „narativního světa“. Srov. *ibid.*, s. 39.

522 NEZVAL, Vítězslav. *Kapka inkoustu*. In: VLAŠÍN, Štěpán (ed.). *Avantgarda známá i neznámá – Svazek II*. Praha: Svoboda, 1972, s. 544. Nezvalův text byl poprvé publikován v *ReD* 1, č. 9, 1928.

523 Srov. KUBÍNOVÁ, Marie. K otázce „smyslové konkrétnosti“ básnického obrazu a jejím sémiotickým konsekvencím. *Estetika. Časopis pro estetiku a teorii umění*, roč. 23, 1986, č. 4, s. 203, 204.

Navíc ‚růže‘ jako typicky letní květina tu evokuje představu letního podvečera, i předcházejícího denního záru, v němž a díky němuž (druhý, metonymický významový komplex ‚růže – vzpomínky na slunce‘) vykvetla...“⁵²⁴

Kubínová svůj výklad uzavírá konstatováním, že představa, která je vyvolána na základě krátkého Nezvalova textu, obsahuje daleko více konkrétních dat, než kolik je jich v textu explicitně uvedeno, což je zapříčiněno vzájemnými souvislostmi jevů s okolím, které jsou uloženy v paměti čtenáře jakožto záznam jeho dřívější zkušenosti.⁵²⁵ Čtenářská představa proto dotváří neúplnost literárního sdělení tak, že spojuje drobný výčet důvěrně známých informací, které zná ze své vlastní zkušenosti, s tím, co s nimi přirozeně souvisí. Při četbě neúplných textů dochází k utvoření čtenářova asociativního řetězce, který onu neexplicitnost verbálního sdělení doplňuje.

Podívejme se na podrobnější rozbor toho, jak dochází k utváření asociativních řetězců v souvislosti s tvorbou a vnímáním uměleckých děl. Asociativní spojování různých představ bylo jedním z hlavních témat v lingvistické práci Romana Jakobsona,⁵²⁶ který, v návaznosti na Saussurovu dichotomii asociativních procesů, rozlišoval mezi dvěma druhy asociativních procesů v umělecké tvorbě: proces metaforický (z řec. μεταφορά, „přenést“) a proces metonymický. Oba procesy představují v Jakobsonově teorii způsoby, jakými jsou spojovány jednotlivé významové jednotky verbálního jazyka, tj. nejčastěji slova.⁵²⁷ Příbuzným jevem k metonymickému procesu je podle Jakobsona synekdocha.

Metafora a metonymie představují dva druhy asociativních spojení, které propojují jednotlivé jevy podle podobnosti a návaznosti. Na základě toho, zda v umě-

524 KUBÍNOVÁ, Marie. K otázce „smyslové konkrétnosti“ básnického obrazu a jejím sémiotickým konsekvencím. *Estetika. Časopis pro estetiku a teorii umění*, roč. 23, 1986, č. 4, s. 204.

525 Srov. *ibid.*, s. 204.

526 Jakobson se jazykovou metaforou a metonymií zabýval ve vztahu k afázii, tj. poruše řeči, kdy je člověk neschopen buď vybírat významově správná slova, přestože jejich kontextu dobře rozumí, anebo je naopak schopen správná slova vybírat, nicméně neumí je dále kombinovat do větných celků. V prvním případě se afázie projevuje v procesu vnímání, v druhém případě je afázie patrná tam, kde dochází k poruše kódování řeči. V prvním případě trpí afatik neschopností začít dialog, třebaže na vyřčenou otázku nebo podnět druhého člověka dokáže plyně navázat. Jeho schopnost je reaktivní. Ve zdůraznění metaforického procesu afatik nepoužije slovo „nůž“, ale vyjádří je na základě kontextu, tedy opisem podle funkce, např. „strouhač jablka“ apod. V metonymickém případě zas afatik vytváří věty, v nichž jsou slova uspořádána chaoticky. Zájem o afatická onemocnění pomohl lingvistice ke klasifikaci jazykové (umělecké) struktury a k prohloubení metod poetiky. V souvislosti s tím se Jakobson dokonce pokusil o lingvistickou analýzu řeči schizofreniků; jedním z postižených touto chorobou byl německý básník Friedrich Höederlin, který, přestože v závěru života byl dokonce neschopen jakékoliv jazykové komunikace, napsal řadu originálních veršů vyznačujících se absencí gramatických osob i časů, odstraněním shifterů. Srov. JAKOBSON, Roman, POMORSKA, Krystyna. *Dialogy*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 98–100.

527 Srov. *ibid.*, s. 68.

leckém díle převládá ten či onen proces, se Jakobson domníval, že je možné klasifikovat jednotlivé umělecké žánry:

„Léta, kdy poezie opustila hluboce metaforicky orientovaný symbolismus, vstoupila do popředí antiteze metafory – totiž metonymie. V zajímavých výsledcích kubistického malářství se projevovala metonymická a zvláště s metonymií těsně příbuzná synekdochická sémantika: role části, stojící v protikladu k celku.“⁵²⁸

V případě realistického umění, pod které bychom mohli – v jistém slova smyslu – zařadit ilustraci k dobrodružné literatuře, v němž nedochází k tak silnému zdůraznění formálních aspektů jako v případě ilustrací a děl modernistických (realismus se orientuje na „skutečnost, ležící mimo umění“⁵²⁹), si Jakobson uvědomil, že dochází k častému spojování obrazů, které jsou vedle sebe kladeny na základě soumeznosti, tzn. metonymicky a synekdochicky.⁵³⁰

Přesto byla v dějinách teoretické interpretace uměleckých děl až do 20. stol. mnohem větší pozornost věnována metafoře nežli metonymii. Až do konce 19. stol. byla metonymie chápána jako pasivní proces a teprve moderní umělecká díla ukázala, že metonymie vyžaduje přinejmenším stejné umělecké vypětí jako metafora. Metonymii Jakobson chápal jako průběh představ, které jsou řízené podle návaznosti (v Jakobsonově terminologii „soumeznosti“). Hluboce metonymické je podle něj filmové umění, protože pracuje prostřednictvím obrazů, které na sebe navazují, nikoli za pomoci obrazů, které jsou si vnějškově podobné. K metaforickému spojení obrazů ve filmu Jakobson napsal:⁵³¹

„Tento živoucí nerv tehdejšího filmového umění obzvláště jasně vyvstával na pozadí sporadických odchylek směrem k výrazné metafoře, která se projevuje nejnázorněji v navrstvení jedněch obrazů na druhé, zdaleka ne soumezné, ale blízké na základě podobnosti, například ve stále jasněji vystupujících konturách houštiny továrních komínů místo hasnoucího obrazu tajgy.“⁵³²

528 JAKOBSON, Roman, POMORSKA, Krystyna. *Dialogy*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 94. Překlad Marcela Pittermannová.

529 Cit. dle *ibid.*, s. 95. Překlad Marcela Pittermannová.

530 Jak napsal Jakobson: „Tato metonymická intenzifikace se uskutečňuje buď navzdory fabuli (*vyprávění*), nebo ji dokonce ruší.“ Cit. dle *ibid.*, s. 95. Překlad Marcela Pittermannová. Viz také JAKOBSON, Roman. O realismu v umění. In: LOTMAN, Jurij M. (ed.). *Poetika, rytmus, verš*. Praha: Svět Sovětů, 1968, s. 141–149.

531 Podle Jakobsona dosahovali Buster Keaton, Sergej Ejzenštejn a Charlie Chaplin metonymickým skládáním obrazů vynikajících účinků ve filmu. Srov. JAKOBSON, Roman, POMORSKA, Krystyna. *Dialogy*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 95.

532 *Ibid.*, s. 95. Překlad Marcela Pittermannová.

S metonymickým procesem pak souvisí ještě jeho druhová klasifikace na metonymii vnější a vnitřní, tzv. synekdochu, pro kterou je charakteristické užití kontrastu, tedy protikladných významů:

„Často se nedoceňuje fakt, že ukáží-li v poezii či filmu ruce pastevce, je to v podstatě odlišné od toho, když se ukáže pastevcovo stádo nebo salaš. Synekdochická operace – část místo celku nebo celek místo části – se zřetelně odlišuje od metonymického sousedství při uší nepochybně jednotě těchto dvou tropů, založených na soumeznosti, a tím společně protikladných metaforickému spojení, založenému na podobnosti.“⁵³³

Na přelomu osmdesátých a devadesátých let 20. stol. se Claude Gandelman pokusil ukázat, jak se metaforický a metonymický proces uplatňují ve vizuální řeči výtvarného jazyka. Gandelman ve své knize *Reading Pictures, Viewing Texts* (1991) porovnává Jakobsonovo rozlišení s jiným rozlišením, které už na přelomu 19. a 20. stol. navrhl Alois Riegl, a shledává, že obě koncepce, jak Jakobsonova metaforicko-metonymická distinkce, tak Rieglova distinkce opticko-haptického čtení, vykazují nápadně shodné rysy. Riegl, tento čelní představitel Vídeňské školy umění, navrhl opticko-haptickou distinkci na základě studia zrakového vnímání výtvarných děl. Podívejme se na to, co Riegl rozumněl svým rozlišením na „optické“ a „haptické“ čtení obrazu.

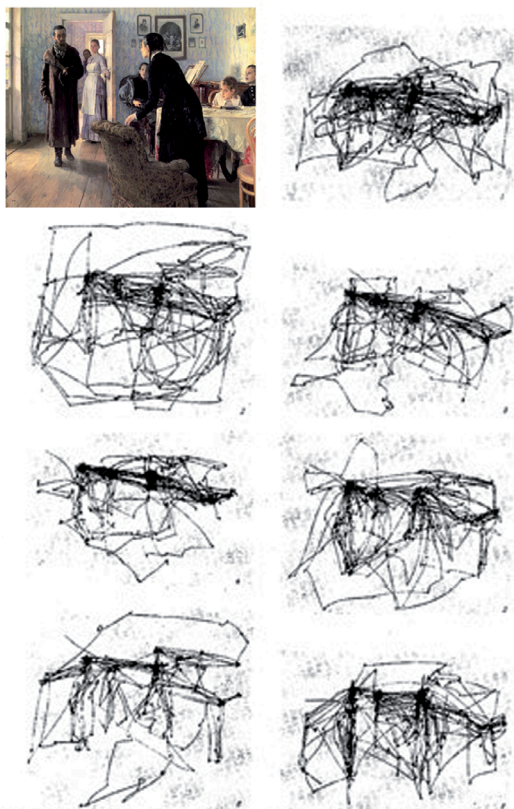
Zatímco optický způsob vnímání obrazu vykazuje podle Gandelmana shodné vlastnosti s metaforickým procesem, haptický způsob odpovídá procesu metonymickému. Jak bylo řečeno, lingvisté poukázali na to, jak se metaforický postup projevuje přeskokováním z jednoho významu slova na jiný. Např. slovo „bouda“ je metaforicky asociováno se slovem „dům“, „mrakodrap“, „stavba“ apod.

Naproti tomu haptické čtení obrazu se podobá metonymickému procesu, kde je význam určitého slova asociován záměnou významu na základě věcné souvislosti. Tentýž pojem „dům“ by metonymicky mohl být asociován s výrazy jako např. „shořet“, „být postaven“, „být udělán ze dřeva“ apod.⁵³⁴

Jako podpůrný argument pro nalezení dostatečného množství analogických rysů mezi Jakobsonovou metaforicko-metonymickou distinkcí a Rieglovou distinkcí opticko-haptickou posloužily Gandelmanovi psychologické studie, které po polovině 20. stol. nezávisle na sobě prováděli Alfred Jarbus v Sovětském svazu a dvojice Američanů David Noton a Lawrence Stark. Předmětem těchto výzkumů bylo zaznamenat oční pohyby diváků při pohledu na výtvarná díla. Cílem výzkumů pak bylo zjistit, jak lidský zrak postupuje při sledování výtvarných děl.

533 JAKOBSON, Roman, POMORSKA, Krystyna. *Dialogy*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 99. Překlad Marcela Pittermannová.

534 Tyto příklady jsou převzaty z GANDELMAN, Claude. *Reading Pictures, Viewing Texts*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, s. 9, 10.



Obr. 75. Alfred Jarbus. Záznamy očních pohybů sedmi diváků při pohledu na obraz *Nečekaný návrat* (1884) Ilji Jefimoviče Repina.

Jarbus zaznamenal oční pohyby diváků, kteří sledovali mj. obraz Ilji Jefimoviče Repina *Nečekaný návrat* (1884; obr. 75). Zajímavým zjištěním bylo, že pohled různých lidí prohlíží obraz téměř vždy stejným způsobem, tzn. že postupuje až na drobné odchylky podél stejných trajektorií. Detailnějším rozbořením těchto záznamů dospěl Jarbus ke dvěma závěrům. Jednak bylo odhaleno, že pohyby očí postupují podél kontur a obrysů zobrazených předmětů, a také podél pomyslných drah, kterým se říká vektory (viz kap. VII. 1. *Postup četby obrazu*). Druhým zjištěním byla skutečnost, že mezi rychlými pohyby očí („sakadické pohyby“) dochází k přestávkám, ve kterých se oči diváků zastavují a fixují tak pohled do jednoho bodu. Gandelman se proto domnívá, že Jarbus tím v podstatě potvrdil dřívější Rieglovu hypotézu o dvojím způsobu vnímání výtvarných děl, totiž názor, že existuje dvojitý zrakové vnímání obrazu, optické a haptické.

Gandelman Jarbusovy studie porovnal s Jakobsonovým rozlišením na metaforický a metonymický způsob spojování různých sémantických jednotek a své porovnání uzavřel konstatováním, že sakadické pohyby očí odpovídají Rieglově definici optického vnímání, zatímco fixace očí do jednoho bodu koresponduje s haptickým snímáním uměleckého díla:

„Sakády vyjadřují rychlost, s jakou postupují oči podél obrysů jednotlivých předmětů. Je evidentní, jak většina z nich kopíruje linie na podlaze, obrysy dveří i okna. Můžeme sledovat rychlost, s jakou oči přeskakovaly z obrysů jednotlivých předmětů, aby tím byly odhaleny vztahy mezi postavami a věcmi, které jsou zobrazeny na Repinově obrazu.“

[...]

*Je jasné patrné, jak pohled diváka postupuje od linií podlahy směrem k levé ruce postavy [muže], pak přeskočí k pravé ruce a následně k jejím očím. Odtud směřuje ke dvěma služebným, které stojí na prahu dveří, od nich k očím ženy atd. Sakády jsou určitým přemostěním mezi sémanticky různorodými prvky: podlaha, nohy, ruce, oči. V tomto smyslu lze mluvit o sémantickém čtení obrazu.*⁵³⁵

Na základě Gandelmanova srovnání dvou koncepcí se zdá, že spojování různých sémantických prvků probíhá podobně jak v případě vzniku a recepce literárního textu, tak v případě tvorby i sledování výtvarného obrazu.

Dějiny výtvarných umění jsou plné příkladů toho, jak autoři předpokládají pochopení svých děl prostřednictvím diváckých asociativních řetězců. Nejmarkantnější jsou v tomto ohledu díla, která vytvářel Guiseppe Arcimboldo, nebo surrealistické vize, které byly námětem obrazů Salvadora Dalího. V dílech obou umělců totiž dochází k mnohvrstevnatému „kolážovitému“ slepenci různých významových jednotek, které mají v normálních životních zkušenostech jiné významy, než jaké jsou jim přisouzeny v nových a překvapujících spojeních. Když Dalí namaloval zvětralou skálu uprostřed bizarní krajiny, která připomíná klečící postavu sklánějící se nad hladinou a která současně také připomíná dlaň ruky, jejíž prsty svírají klíčící květinovou cibulku, použil v této své ilustraci nazvané *Metamorfózy Narcise* (1937) hned celou škálu různých asociativních spojení, která ve výsledku vyjadřují Narcisovu egocentrickou neurózu, totiž patologickou zálibu v sobě samém (obr. 76).⁵³⁶

Asociativní spojení je však možné často vidět i tam, kde bychom je možná očekávali daleko méně, tzn. v alegorických vyobrazeních. Je sice pravda, že pochopení obsahu renesančního dřevorytu



Obr. 76. Salvador Dalí. *Metamorfózy Narcise* (1937).

535 GANDELMAN, Claude. *Reading Pictures, Viewing Texts*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, s. 7, 10. Překlad Jan Klimeš.

536 Sarah Kentová k tomuto obrazu španělského mistra připomněla, že „Španěle označují neurózu jako cibulku v hlavě.“ KENT, Sarah. *Kompozice. Základní průvodce teorií a technikou rysování prvků v obraze*. Bratislava: Perfekt, 1996, s. 56, 57. Více se o umělecké a psychologické recepci mýtu o Narcisovi dočte také v ZAMAROVSKÝ, Vojtěch. *Bohové a hrdinové antických bájí*. Praha: Brána, 2005, s. 285.



Obr. 77. Lorck Melchior. *Alegorie přírody* (1565).

Alegorie přírody (1565) Lorcka Melchiora sice vyžaduje určitou ikonografickou znalost, nicméně skutečnost, že přírodu reprezentuje právě ženská postava, není spojením čistě arbitrárním (obr. 77). Melchior totiž ve své ilustraci nenakreslil libovolně jakýkoliv předmět, který by konvencionalizovaně zastoupil přírodu, ale zvolil pro vyjádření přírody ženskou postavu, dostatečně kyprou na to, aby ze svých prsou vystříkovala proudy mléka směrem ke zvířatům, které jí odevzdaně leží u nohou. V pozadí je pak nakresleno ideální město, které je závislé na produktech, jimiž je ženská postava obdařuje. Mezi přírodou a ženskou postavou, která v době svého těhotenství přivádí na svět děti, které pak napájí a také vychovává, vzniklo asociativní spojení, neboť ženská postava se stala tím, s čím je obvykle příroda spojována: je bránou, kterou do světa vstupuje nový život.⁵³⁷

Ilustrátor proto při tvorbě svého díla nevizualizuje jen explicitně uvedené aspekty literárního díla, ale jeho pole působnosti je podstatně širší. Je proto přirozené, že ilustrátor může významy jednotlivých slov transformovat nejen doslovně, ale zejména je může nahrazovat jinými jevy, které s významem původního slova sdílí určitou metaforickou nebo metonymickou podobnost. Takto je buď metaforicky nahrazován pojmenovaný jev vyobrazením jevu jiného, anebo metonymicky nahrazen literárně vyjádřený jev takovým jevem, který se s původním váže na základě prostorové, časové nebo příčinné souvislosti.⁵³⁸ Stačí jen předpokládat, že si je divák ve své představě spojí

537 Srov. ROPER, Lyndal. *Witch Craze: Terror And Fantasy in Baroque Germany*. New Haven: Yale University Press, 2004, s. 149.

538 Srov. Metafora. In: BRUKNER, Josef, FILIP, Jiří. *Poetický slovník*. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 203. Metonymie. In: BRUKNER, Josef, FILIP, Jiří. *Poetický slovník*. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 206.

tak, jak je autorovým skrytým záměrem. V tomto směru má ilustrátor možnost dovtáčet za pomoci smyslově konkrétní podoby svého obrazu zobecňující neurčitost textu.

Abychom doložili, že k asociativním spojením zcela běžně dochází nejen při recepci uměleckých děl, ale také v procesu samotné tvorby, ukážeme dva autorské příklady, první z pera Umberta Eca, druhý z vlastního díla autora tohoto textu.

V *Poznámkách ke „Jménu růže“* (1984) Umberto Eco napsal, že když přemýšlel o podobě svého románu, odehrávajícího se ve 14. stol., bylo pro něj určující asociativní propojení středověku s ohněm, ne-li přímo s požárem, který je gradačním vyvrcholením celého románového vyprávění:

„[...] že budova bude muset nakonec vyhořet, to mi bylo naprosto jasné i z důvodů kosmologicko-historických: katedrály a kláštery ve středověku hořivaly jako stohy, představa středověku bez požáru je něco jako představa války v Tichém oceánu bez stíhaček v plamenech, jak se řítí do moře“.⁵³⁹

Aniž bychom Ecovo vyznání o asociativním spojení středověku s ohněm četli předtím, než jsme se pustili do práce na knize *Pod přísahou TRES. Tajemství templářských rytířů* (2015), věděli jsme také, že oba jevy k sobě neodmyslitelně patří. Až na několik málo případů bitevních scén nejsou požáry nebo ohně a planoucí louče tím, co bychom mohli nazvat *leitmotivem* textu. V příběhu samotném, v němž se hrdinové dozvídají o historii templářského řádu na konci 13. stol., je řada jiných odkazů na středověk, jako např. zmínky o kamenných kláštorech, křížových výpravách, lomených obloucích, křížových klenbách a věžích katedrál, paprscích světél procházejících barevnými vitrážemi apod. Přesto se stal oheň jakýmsi *leitmotivem* vizuálního účinku knihy prostřednictvím ilustrací. Plameny ohně jsou nejen charakteristickým prvkem bitevních scén, ale když bylo



Obr. 78. Jan Klimeš. Ilustrace na obálce knihy *Pod přísahou TRES. Tajemství templářských rytířů* (2015).

539 ECO, Umberto. Poznámky ke „Jménu růže“. *Světová literatura*, roč. 31, 1986, č. 2, s. 232.



Obr. 79. Jan Klimeš. Několik ukávek z ilustrací pro knihu *Pod přísahou TŘE. Tajemství templářských rytířů* (2015). Nahoře: Ilustrace z kap. Nepřítel před branami (dvoustrana knihy). Dole vpravo: Ilustrace z kap. Otec François (detail). Dole vlevo: Ilustrace z kap. Svoboda (detail).

třeba vytvořit na několika místech v knize spojení mezi různými předměty, resp. vyjádřit jejich určitou souvislost, rozhodli jsme se je pospojovat plamennými řetězci (obr. 79). Rozmístit vyobrazené věci do řady nebo pospojovat je rostlinnými motivy, vlnkami připomínajícími vodu, provazem či prostě jen obyčejnými šipkami, to vše vzhledem k atmosféře textu nepřipadalo v úvahu.

Proto, podobně jako když André Bazin v eseji *Obhajoba filmových adaptací* (1952) upozornil na režijní ekvivalent Dellanoyovy filmové adaptace Gideova románu *Pastorální symfonie* (román 1919; film 1946), kdy všudypřítomnou zasněženou zimní krajinou vyjádřil režisér filmu minulost, nostalgii i mnohознаčnou symboliku duchovního příběhu,⁵⁴⁰ pokusili jsme se navodit atmosféru spjatou s událostmi středověkého rytířského řádu prostřednictvím motivu ohně.

540 Srov. BAZIN, André. *Obhajoba filmových adaptací*. In: BROŽ, Jaroslav, OLIVA, Ljubomír (eds.). *Film je umění!* Praha: Orbis, 1963, s. 214.